В. ШКЛОВСКИЙ

ТЕХНИКА ПИСАТЕЛЬСКОГО РЕМЕСЛА

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
1930

В. ШКЛОВСКИЙ

ТЕХНИКА ПИСАТЕЛЬСКОГО РЕМЕСЛА

11—20 тысячи

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
МОСКВА 1930 ЛЕНИНГРАД

Published by *Antiquary*
ORANGE, Conn. USA – DUSSELDORF, West Germany

ВВЕДЕНИЕ

Не делайтесь профессиональным писателем слишком рано

Три тысячи писателей

Сейчас несколько тысяч писателей. Это очень много.

Современный писатель старается стать профессионалом лет 18-и и не иметь другой профессии, кроме литературы. Это очень неудобно, потому что жить ему при этом нечем. В Москве он живет у знакомых или в Доме Герцена на лестнице. Но Дом Герцена не может вместить всех желающих, потому что, как я говорил, их тысячи. Это небольшое несчастье, потому что можно было бы построить специальные казармы для писателей — находим же мы, где разместить допризывников. Но дело в том, что писателям в этих казармах писать будет не о чем. Для того, чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно. У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра, и таким способом Гоголь смог описать дворец Екатерины. Бунин, изображая римский форум, описывает его с точки зрения русского человека из деревни...

Необходимость иметь профессию для героя показывает необходимость иметь профессию для писателя...

О том, как Лев Толстой не отрывался от масс

Лев Николаевич Толстой писал как профессионал-военный артиллерист и как профессионал-землевладелец и шел по линии своих профессиональных и классовых интересов для создания художественных произведений. Например, рассказ „Хозяин и работник“ написан тогдашним хозяйственником и мог бы быть прочитан на тогдашнем производственном совещании дворян, если бы у них такие были. Если взять переписку Толстого и Фета, то можно еще точнее установить, что Толстой это — мелкий помещик, который интересуется своим маленьким хозяйством, хотя помещик на самом деле он был не настоящий, и свиньи у него все время дохли. Но это поместье заставило его изменить формы своего искусства. Если бы Лев Николаевич Толстой 18-и лет пошел жить в Дом Герцена, то он Толстым никогда не стал бы, потому что писать ему было бы не о чем.

Толстой профессионалом-писателем начал ощущать себя только к тому времени, когда им было уже написано несколько томов. Вот отрывок из его письма к Фету:

> „А знаете, какой я вам про себя скажу сюрприз: как меня стукнула об землю лошадь и сломала руку, когда я после дурмана очнулся, я сказал себе, что я литератор. И я литератор, но уединенный и потихонечку литератор. На-днях выйдет первая половина I части „1805 года“ (Война и Мир).
>
> Ясная Поляна. 1865 г., янв. 23“.

И Фету он советует сделать литературу основным заработком и оставить „юфанство“ (шутливое название

работы по сельскому хозяйству) только в связи с неудачами Фета по хозяйству.

„Что за злая судьба на все. Из ваших разговоров я всегда видел, что одна только в хозяйстве была сторона, которую вы сильно любили и которая требовала все—это коневодство, и на нее-то и обрушилась беда. Приходится вам опять перепрягать свою колесницу, а „юфанство" перепрячь из оглобель на пристяжку: а мысль и художество уже давно у вас переезжены в корень. Я уже перепрег и гораздо спокойней поехал".

Ясная Поляна. 1865 г., май 16".

Прежде, чем стать профессионалом-писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу.

Пушкин представлял пример более профессионального писателя; он жил литературным заработком, но двигался он вперед, отходя от литературы, например, к истории.

Заниматься только одной литературой — это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Давление времени является прогрессивным фактом, без него нельзя создать новые художественные формы.

Роман Диккенса „Записки Пикквикского Клуба" был написан по заказу, как подписи к картинкам „Неудачи спортсменов". Величина глав Диккенса определилась необходимостью печататься отдельными кусками в газетах. И это уменье использовать давление материала сказалось и в работах Микель-Анджело, который любил брать для работы испорченный кусок мрамора, потому что он давал неожиданные позы его изваяниям; так сделан „Давид".

Театральная техника давит на драматурга, и технику Шекспира нельзя понять, не зная устройства шекспировской сцены. В кино можно снять как-будто что угодно, но и там для создания художественного произведения нужно жаться.

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию он не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом или врачом, или астрономом. Эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когда входишь в литературу.

Я знал одного кузнеца, который принес мне стихи; в этих стихах он „дробил молотком чугун рельс". Я ему на это сделал следующее замечание: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают, во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные, в третьих, при ковке не дробят, а куют, и, в четвертых, он сам кузнец и должен все это знать лучше меня. На это он мне ответил: „Да ведь это стихи".

Вот для того, чтобы быть поэтом, нужно в стихи втащить свою профессию, потому что произведение искусства начинается со своеобразного отношения к вещам.

Создавая литературное произведение, нужно стараться не избежать давления своего времени, а использовать его так, как парусный корабль пользуется ветром.

Пока современный писатель будет стараться как можно скорее попасть в писательскую среду, пока он будет уходить от своего производства, до тех пор мы будем заниматься каракульчевым овцеводством, а это

овцеводство состоит в том, что овцу бьют, она делает выкидыш, а с мертвого ягненка сдирают шкуру.

Стать профессиональным писателем, запрячь литературу, по выражению Льва Толстого, коренником, можно и нужно только через несколько лет писания, тогда, когда уже писать умеешь. Так, Диккенс сперва был рабочим-упаковщиком, потом стенографистом, потом журналистом, наконец сделался беллетристом. Но и став писателем, нужно знать, что у беллетриста и поэта бывают годы молчания. Александр Блок, Фет, Гоголь, Максим Горький имели такие мертвые промежутки в работе. Нужно построить жизнь так, чтобы можно было не писать, когда не пишется.

Чтение писателя

Как писатель должен читать?

Читаем мы поспешно, невнимательно, почти так же невнимательно, как едим.

Невнимательная, быстрая еда вредна.

Вредно и невнимательно читать.

Хороших книжек, таких книжек, которые непременно нужно прочесть, очень немного, а мы прочитываем их наспех, и потом у нас есть ощущение, что мы их уже знаем. Мы портим себе чтение. Читать нужно медленно, спокойно, без пропусков, останавливаясь.

Если вы хотите стать писателем, вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик— часы или шофер — машину.

Машины рассматривают так: самые глупые люди подходят к автомобилю и надавливают грушу гудка — это первая степень глупости. Люди, немножко умеющие

разбираться в машине, но переоценивающие свои знания, подходят к машине и переводят рычаг перестановки скоростей—это тоже глупо и вредно, потому что нельзя трогать чужую вещь, ответственность за которую лежит на другом рабочем.

Понимающий человек осматривает машину спокойно и понимает „что к·чему", для чего у нее много цилиндров и почему у нее большие колеса, и как у нее стоит передача, и почему зад у машины острый, а радиатор не полирован.

Вот так нужно читать.

Нужно прежде всего научиться расчленять произведения. Сперва самым простым способом отделить описание природы от характеристики героев, затем писатель должен посмотреть, как говорят герои: монологами, т. е. говорит ли один долго, или они перебрасываются фразами, посмотреть, как связан разговор какого-нибудь героя с его характером. Посмотреть, где завязка произведения, с чего начинается история, развитие которой представляет пружину, ведущую весь роман. Посмотреть, сразу ли развязывается эта история. Посмотреть, есть ли вставные истории и как сделана развязка.

Вот эта исследовательская работа над чужим произведением очень важна для того, чтобы писатель мог сохранить свою самостоятельность. У нас есть молодые писатели, которые боятся читать других писателей, чтобы не начать им подражать. Это, конечно, совершенно неправильно, потому что писать вообще без всякой формы нельзя.

Всякий способ начала литературного произведения есть уже результат опыта тысячи людей до нас.

Существует легенда, что один царь хотел узнать, какой язык самый древний. Для этого царь взял двух младенцев и отделил их от всех людей, только один пастух приносил им хлеб. Когда эти дети немножко выросли, то они встретили пастуха криком: „Бегос, бегос“, что по-фракийски значит хлеб. Тогда решили, что самый древний язык—фракийский, но дело в том, что если к этим самым младенцам приходил пастух, то, очевидно, недалеко были и козы, и возможно, что дети кричали не слово „хлеб“, а подражали крику коз.

Так подражает крику коз тот писатель, который хочет себя отделить от всех других писателей и писать самостоятельно; он тоже подражает, но только подражает худшему.

Если читать других писателей не отчетливо, не расчленяя, то непременно будешь им подражать, при чем сам этого не заметишь. И те рукописи, которые в редакции бросают в корзину, больше похожи на чужие литературные произведения, чем те, которые печатают.

Велосипеды делают сериями, одинаковыми. Литературные произведения размножают печатанием, но каждое отдельное литературное произведение должно быть изобретением—новым велосипедом, велосипедом другого типа. Изобретая этот велосипед, мы должны представить, для чего на нем колеса, для чего на нем руль. Отчетливое представление работы другого писателя позволяет вам не списывать его, что в литературе запрещено и называется плагиатом, а использовать его метод для обработки нового материала.

К плагиату, т. е. к заимствованию чужой формы, молодые писатели очень склонны, и даже такие писатели, которые потом становятся хорошими.

Первые детские работы Лермонтова представляют плагиат из работ Пушкина, из поэмы Пушкина „Кавказский пленник". Молодые писатели из провинции постоянно присылают самые известные вещи в редакцию, незначительно только их переработав. И это не от нечестности, а оттого, что они воспринимают это литературное произведение целиком и, желая написать что-нибудь сами, повторяют чужое, переменив только фамилии. Поэтому для сохранения своей писательской оригинальности надо читать не мало, а много, но читать, расчленяя чужое произведение, исследуя его, стараясь понять, для чего написана каждая строка и на какое воздействие на читателя она рассчитана.

Об умении писать, находя характерные черты описываемой вещи

Самое важное для писателя, который начинает писать, это иметь свое собственное отношение к вещам, видеть вещи, как неописанные, и ставить их в неописанное прежде отношение.

Очень часто в литературных произведениях рассказывается о том, как иностранец или наивный человек приехал в город и ничего в нем не понимает. Писатель не должен быть этим наивным человеком, но он должен быть человеком, заново видящим вещи. На самом деле происходит другое: люди не умеют видеть окружающее; наш средний современник, начинающий писать, не может написать обыкновенную корреспонденцию в газету; получается, что корреспондент имеет сведения о своей деревне из газеты — он читает газету, использует ее, как анкету, и потом заполняет ее событиями

своей деревни; если в анкете события не упоминаются то он их не ставит.

Зачастую корреспонденции с лесопильного завода, с швейной фабрики, из Донбасса ничем не отличаются друг от друга: „Нужно подтянуться, пора поставить вентилятор, и течет крыша". А между тем иногда корреспондент проговаривается про интересные детали. Как-то разбирая корреспондентские письма, я прочитал такую заметку из Уссурийского края: „Тигры мешают сбору профсоюзных взносов, и вот корреспондент сидел в одной сторожевой будке больше суток, пока тигр не махнул на него лапой и не ушел". Я не говорю, что нужно в корреспонденции рассказывать анекдоты, но корреспонденты не должны описывать все одни и те же вещи, только в обмолвках проговариваясь о реальной обстановке.

О том, что многие писатели учились писать на газетной работе

В Америке сейчас спорят о том, хорошо ли беллетристу писать в газете. У нас в газете писали вначале многие писатели. Так, например, Леонид Андреев много лет проработал судебным корреспондентом в газете. Судебным корреспондентом в газете работал Чехов, Горький работал в газете под псевдонимом Иегудиил Хламида, Диккенс работал в газете много лет. Из современных писателей многие работали в газетах, в типографиях метранпажами, в мелких женских журналах и т. д. и т. д. В старое время журналисты начинали писать в журналах с рецензий, что, конечно, совершенно неправильно, потому что, когда человек

не умеет писать, он не может оценивать, как другой пишет. Но такой обычай был, и так учили меня в „Летописи“, в журнале, который издавался Горьким. После того, когда накопится опыт и уменье рассказывать вещи, как они происходили, только тогда через рассказ можно дойти до писания романов, если пишущий может вообще писать романы. Поэтому настоящая литературная школа состоит в том, что нужно научиться описывать вещи, процессы: например, очень трудно описать словами без рисунка, как завязать узел на веревке. Описывать вещи нужно точно, так, чтобы их можно было представить, и только одним способом — тем самым, которым они описаны. Не нужно лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное. Представьте себе, что Буденный захотел бы выслужиться в царской армии; он бы дослужился до прапорщика, но, участвуя вместе с другими в революции и изменяя тактику боя, он сделался Буденным. Часто бывает, что писатель, работающий, казалось бы, в таких низких отраслях литературы, сам не знает, что он создает большое произведение. Боккачио, итальянский писатель времен Возрождения, который написал „Декамерон“ — собрание рассказов—стыдился этой вещи и даже не сообщил о ней своему другу Петрарке, и в список его вещей „Декамерон“ не попал.

Боккачио занимался латинскими стихами, которых теперь никто не помнит.

Достоевский не уважал романы, которые писал, а хотел писать другие, и ему казалось, что его романы — газетные; он писал в письмах, что „если бы мне пла-

тили столько, сколько Тургеневу, я бы не хуже его писал". Но ему не платили столько, и он писал лучше.

Большая литература—это не та литература, которая печатается в толстых журналах, а это та литература, которая правильно использует свое время, которая пользуется материалом своего времени.

Положение современного писателя труднее положения писателя прежних времен потому, что старые писатели фактически учились друг у друга. Горький учился у Короленко и очень внимательно учился у Чехова, Мопассан учился у Флобера...

О том, что, учась писать, нужно не выучивать правила, а прежде всего привыкать самостоятельно видеть вещи

Нашим же современникам учиться не у кого, потому что они попали на завод с брошенными станками и не знают, который станок строгает, который сверлит; поэтому они часто не учатся, а подражают, и хотят написать такую вещь, какая была написана прежде, но только про свое Между тем это неправильно, потому что каждое произведение пишется один раз, и все произведения большие, как „Мертвые души", „Война и мир", „Братья Карамазовы", написаны неправильно, не так, как писалось прежде, потому что они были написаны не по тем заданиям, которые были заданы старым писателям. Эти задания давно прошли, и умерли люди, которые обслуживались этими заданиями, но вещи остались. То, что было жалобой на современников, обвинением их, как в „Божественной комедии" Данте или „Бесах" Достоевского, стало

литературным произведением, которое могут читать люди, совершенно не заинтересованные в отношениях, создавших вещь. Поэтому литературные произведения— так это и нужно запомнить—не создаются почкованием, так, как низшие животные, тем, что один роман делится на два романа, а создаются от скрещивания разных особей, как у высших животных. Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, вытрясти из них имена и события и заменить своими; они пользуются в стихотворениях чужим построением фраз, чужой манерой рифмовать. Из этого ничего не выходит — это тупик.

Поэтому, если вы хотите научиться писать, то прежде всего хорошо знайте свою профессию. Научитесь глазами мастера смотреть на чужую профессию и поймите, как сделаны вещи.

Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей, не принимайте, море по чужой описи. Это—первое.

Хочешь учиться писать—учись читать

Второе—научитесь читать, медленно читать произведения автора и понимать, что для чего, как связаны фразы и для чего выставлены отдельные куски. Попробуйте потом из какой-нибудь страницы автора выбросить кусок; например, скажем, у Толстого описывается сцена между княжной Мари и ее стариком-отцом; во время этой сцены визжит колесо; вот вычеркните это колесо; посмотрите, что получится. Посмотрите, чем можно было заменить это колесо, хорошо ли было бы вставить тут пейзаж за окном,

например, описание дождя или упомянуть, что кто-то прошел по коридору.

Сделайтесь сознательным читателем.

В сознательном читателе очень нуждается литература.

Когда писал Пушкин, то его дворянская среда в массе умела писать стихи, т. е. почти каждый товарищ Пушкина по лицею писал стихи и конкурировал с Пушкиным в альбомах. Было такое же умение писать стихи, как у нас сейчас умение читать. Но это не были поэты-профессионалы. В этой среде людей, понимающих технику писания, и мог создаться Пушкин. Мы нуждаемся сейчас в создании понимающего читателя, читателя, который может оценить вещь и понимает ее устройство. Таких читателей должно быть сотни тысяч, и из этих сотен тысяч читателей выделится группа непрофессиональных писателей, и из этой группы непрофессиональных писателей сможет, не выделяясь, произойти писатель гениальный.

Поэтому современному писателю очень опасно сразу научиться что-нибудь писать, потому что умение коротко писать, умение делать рассказики, писать статьи— это плохая выучка. Для того, чтобы научить человека работать шаблоном, достаточно несколько недель, если попадется человек умный. Я в одной маленькой редакции научил писать статьи бухгалтера, потому что он мало зарабатывал, но писал он, конечно, плохо, так плохо, как пишет большинство работающих сейчас в газете.

Литературный работник не должен избегать непрофессиональной работы вообще, ни занятия каким-нибудь ремеслом, ни газетной корреспондентской работы,

помня, что техника производства везде одна и та же. Нужно научиться писать корреспонденции, хронику, потом статьи, фельетоны, небольшие рассказы, театральные рецензии, бытовой очерк и то, что будет заменять роман, т. е. нужно учиться работать на будущее, на ту форму, которую вы сами должны создать. Обучать же людей просто литературным формам, т. е. умению решать задачи, а не математике, это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

*

I

ГАЗЕТНАЯ РАБОТА

Нужно помнить, для кого пишешь

При писании корреспонденций, заметок с мест нужно всегда представлять себе того человека, для которого пишешь. Если, например, пишешь в профсоюзную газету, которую будут читать твои товарищи по профессии, то можно пользоваться понятиями, названиями вещи, которые известны только узкому кругу работников этого дела; тогда писать можно уже о подробностях дела, о местных особенностях этой работы. Например, в газете печатников печатник не должен начинать с описания того, как делается набор или как заключают страницы, а можно прямо начинать с тех особенностей верстки, которые он предлагает. Если пишешь в общую газету, то описывать нужно, хотя бы в нескольких словах, вводя читателя в обстоятельства дела, не оглушая названиями незнакомых вещей. Нужно не стесняться писать. Обычно кажется, что читателю тебя будет читать скучно; торопишься ему рассказать и кончить, но хорошее, детальное описание производства, ввод человека в иное мастерство, рассказы о том, как сделаны вещи, читателю почти всегда интересны. Вообще нужно писать больше про дело и меньше про

себя. Если описываешь людей, то не говори, что они плохие или хорошие, и особенно не ругай их, а рассказывай о том, как они работают, как они обращаются с вещами, так, чтобы читатель сам догадался, плохой этот мастер или хороший. Это всегда лучше запомнится читателем, чем простое осуждение человека.

Нужно не называть вещи, а показывать их

Нужно постараться писать так, чтобы читатель сразу запомнил и понял даже больше того, который пишет. Я приведу два примера. В одной книге описывалось, как солдат, возвращающийся с фронта, едет на крыше поезда. Ему было так холодно, что он завернулся даже в газеты. Горький, которому попало это место, исправил его так (а дело велось от первого лица — человек сам про себя рассказывал), Горький написал: „Мне было очень холодно, несмотря на то, что я завернулся в газеты". Тут получается такая вещь: человек, завернувшись в газеты, как-будто думает, что он очень хорошо устроился, и бедственность его положения замечает не он сам, а читатель. Нужно уметь описывать также вещи, забывая, что их давно знаешь: можно, например, ходить по улице и совершенно привыкнуть к тому, что она грязная, или, что в трамвае тесно, и описывать нужно вот эти самые подробности, которые как-будто бы всем известны, но описывать их тоже не прямо, а путем показа вещей. Я приведу другой пример.

В одной литературной студии работали в качестве учеников одна дама, случайно туда попавшая, и мальчик с завода. Дама написала рассказ, в котором

подробно перечислила все вещи, стоявшие в комнате рабочего. В комнату же она попала для какого-то обследования. Вещи были все перечислены, и все-таки впечатления тесноты не получалось. Мальчик ей сказал: „Не получается тесно". Она обернулась к нему и быстро ответила: „Ну, как вы не понимаете, я с муфтой не могла туда войти". „Вот так и напишите,—сказал мальчик,—тогда получится".

Пишите для газеты, а не по газете

В газетную заметку нужно тоже писать с соблюдением этих правил, нужно не называть вещи, а делать их так, чтобы всякий их видел, запомнил, чтобы в газете не было мертвого места. И так как в газете приходится очень жаться, то эта работа очень трудная. Хуже всего учиться писать в газете по газете и писать то, что пишут другие. Тогда теряется смысл корреспонденции. Вы не рассказываете людям того, что знаете сами и хотите сообщить им, а только переписываете то, что от них узнали.

Например, привычно везде описывать кулака толстым, а письма крестьян, которые присылаются в ту же „Крестьянскую газету", говорят о том, что кулак-то худой.

И вот, представьте себе, какой-нибудь человек поедет искать в деревню кулака.

Думая, что кулак толстый, он просто не узнает врага в костлявом, долговязом мужике.

Для того, чтобы писать, нужно иметь, кроме того, всегда заготовку, нужно записывать то, что не можешь запомнить. Не нужно думать, что это пригодится тебе

завтра. Это может пригодиться через год, но непременно пригодится. Начинать заметку нужно сразу с дела, без всякого „прежде чем“ и не внося плохой литературы. Если, например, описываешь театральное представление, то нельзя начинать так: „Я пришел и сел, и занавес поднялся“, потому что иначе спектакли для зрителя не начинаются. Вот если пришлось сесть на пол, то об этом стоит написать. Если описывать деревню, то не стоит начинать с того, что она раскинулась у извилистой дороги среди полей, потому что об этом все знают. А вот если эта деревня вовсе не раскинулась, а в ней тесно, или она висит над оврагом, или деревни вовсе нет, а есть отдельные избы, далеко построенные друг от друга, и у этих изб заложены окна, потому что нет стекол, и соломенные крыши завязаны соломенными жгутами, чтобы не разлетелось все в бурю,—вот это стоит описывать. Такие подробности, и про хорошее и про плохое, всегда пригодятся, и не нужно думать, что они мелочи, потому что по мелкому часто можно догадаться о настоящем, о крупном.

Самое главное, конечно, это — и хваля и ругая — не говорить общих фраз: „Налаживается“, „подвигается“ или „распоясались“ Это ничего не обозначает. Сделайте так, чтобы видно было, что распоясались или подтянулись, тогда это будет дело. Не нужно украшать заметку деловым сообщением о том, как растет рожь, описанием неба и упоминанием о том, что оно голубое, а земля черная. Нужно посмотреть, на самом ли деле земля черная или, может быть, коричневая или серая, и имеет ли отношение вот в данном случае небо к земле. Вот про реку сказать, что она мутная, если в ней образуются мели, имеет смысл.

Один русский древний паломник описывал святую землю около Иерусалима; описывал он ее так: „Пришел к пупу земли и увидел пуп земли“. Пупа земли там нет, а человек он был простой и верующий. Не увидев пупа, все равно описал, как он выглядит. В газетах часто пишут таким образом.

Вот нужно посмотреть на предмет, как-будто вы про него не знаете, пуп ли он земли или просто ямка или горка. Если вы хотите описать хозяйчика, который угнетает рабочего, то не называйте его сразу хозяйчиком, а покажите его в работе; сообщите о нем что-нибудь, а потом и пропишите, что это хозяйчик. Нужно итти от описания к называнию, а не от называния к описанию.

Писать нужно тогда, когда есть о чем писать, когда набегает тема, а не вообще писать, потому что уже привык; иначе получится скучно для читателя. Иначе, еще не приобретя умения писать, станешь профессиональным писателем, напишешь много заметок, похожих друг на друга. Сначала их будут печатать, потом перестанут.

Статьи

Статьи бывают на самые разнообразные темы, самого разнообразного содержания. Под статьей мы здесь будем подразумевать деловое изложение какого-нибудь факта, данное с целью познакомить с ним читателя или с целью убедить читателя в чем-нибудь. Этот отдел в наших газетах очень неблагополучен. Статей мы пишем много, но они скучны, похожи друг на друга, написаны непонятным языком, длинными фразами; сведения, которые в них сообщаются, часто устарели или повторяют друг друга.

Мы не умеем в газетных статьях разнообразить темы; например, в нашей печати очень хорошо освещен Волховстрой и очень слабо освещены другие стороны электрификации СССР, почти не описаны станции, работающие на торфе.

Это объясняется тем, что возникает инерция темы: начинают писать на одну и ту же тему. Отчасти это объясняется и неумением редакции выдумать тему. Задать тему газетному работнику — большое искусство. Проще, конечно, итти по линии наименьшего сопротивления—давать темы или юбилейные или тесно связанные с задачей сегодняшнего дня; например, всю газету посвятить вопросу режима экономии или хулиганству.

Для читателя это невыгодно, он утомляется, перестает воспринимать тему, перестает читать статью. Поэтому самое важное в статье — правильно найденная тема, при чем нужно заранее обдумать цель статьи и место, где она будет напечатана. В „Экономической Жизни" можно писать по экономическому вопросу, например, по льну, с расчетом, что будет читать спец— человек, которому нужна сама статья и который нуждается в сообщении фактов.

Такие статьи пишутся как научные.

Но если вы пишете для широкого читателя, для крестьянина или для рабочего, то задача осложняется, при чем, если вы пишете в „Крестьянской газете" по вопросу, который непосредственно крестьянина затрагивает, то вы должны, конечно, прежде всего писать понятно, рассчитывая, что закон о земле или известия о наборе будут им всегда прочитаны внимательно.

Но нужно учитывать, что у крестьянина может быть совершенно иной учет значения газетных приемов, чем

у городского читателя. Я знаю случай, когда маленькая уездная газета напечатала статью о каком-то третьестепенном, неважном политическом столкновении на первом листе с крупным заголовком.

Сообщение было невинного характера, но крупный заголовок вызвал буквально панику в деревне и даже изменил на несколько дней хлебные цены: начали ждать войны.

Здесь мы видим, что заголовок дошел больше, чем сообщение, и что газетный кусок часто действует не своим смысловым содержанием, а просто первым ударом.

Мы должны учитывать всегда психологию читателя, а не рассчитывать просто на свою психологию.

Когда вы пишете в газете, например, заметку о своем заводе, то вам интересно все, что вы пишете. Читателю же на вашем заводе интересно само обнародование факта.

Но ведь эту газетную заметку будут читать все.

Нужно поэтому писать заметку так, чтобы рабочему другого завода интересно было ее прочесть, чтобы она имела не только местное, но и общее значение.

Для этого заметка должна давать что-то новое.

Важно писать не только о том, что у нас на заводе тоже течет крыша, а найти точное определение, почему именно на нашем заводе течет и какие особенности именно нашей крыши. В статье для широкой газеты нужно писать так, чтобы заметка содержала материал непосредственно относящийся к читателю. Например, если пишешь статью о мировой политике для крестьян, то хорошо довести дело до хлебных цен на рынке.

Суметь увязать вопрос о прогулах с вопросом о ситце для деревни.

Пока что деревня резче всего ощущает связь свою с мировым вопросом в толках о войне.

Если вам нужно писать статью агитационного характера, например, по повышению производительности, то лучше всего ее начинать не с этого вопроса, не бросаться прямо на читателя в атаку.

На читателя нужно действовать фактами, фактами новыми, и тему сегодняшнего дня давать не как задание, а как вывод.

Как начинать писать статьи

В качестве практического правила могу сообщить вещь, которую мне много раз говорили опытные писатели и журналисты.

Если вы, мои читатели, пишете, то вы знаете, вероятно, как трудно начинать. Сидишь—и ничего не выходит, и очень хочется уйти, и не знаешь, с чего начать.

Вот вам совет, который мы, профессиональные писатели, часто даем друг другу: начинайте с середины, с того самого места, которое у вас выходит, в котором вы знаете что̀ написать.

Когда напишете середину, то найдется и начало и конец, или самая середина окажется началом.

Кроме этого, нужно иметь дома заготовки—готовые написанные куски статей, записи фактов, удачных выражений, фактические сведения,—которые всегда найдут себе место в статье и никогда не пропадут даром.

И статьи и книги подготавливаются накапливанием материала мало-по-малу. Если приходится для статьи прочесть какую-нибудь книгу, то нужно из нее сделать выписки и не по этому вопросу только, а все то, что кажется в ней интересным, нужно отметить закладкой.

Книги, по которым пишешь, нужно стараться иметь дома.

Записи нужно делать и писателю, который пишет статьи, и беллетристу, и поэту.

Еще одно практическое замечание: каждому человеку, когда он начинает писать, хочется бросить все и уйти, кажется, что ничего не выходит. Нужно уметь досиживать. Гоголь говорил, что если ничего не выходит, то сиди и пиши о том, что ничего не выходит, но не уходи от стола. Горький сидит за столом по часам. Он рассказывает, что для написания первого рассказа „Макар Чудра" его запер на ключ приятель А. М. Калюжный.

Самая лучшая работа у писателя, как и вообще у рабочего, идет после того, как преодолеешь первую усталость.

За этой усталостью идет подъем и настоящая работоспособность.

Накапливайте слова

У Сергея Есенина была корзина, и в этой корзине лежали написанные на кусках картона разные слова. Сергей Александрович этими словами играл, раскладывая их на столе в разные комбинации. В этой игре сказывалось сознательное отношение писателя к своему словарю, любовь к слову, но в каждом случае есть только одно слово, которое точно определяет этот предмет.

Всеволод Иванов по совету Горького записал больше пяти тысяч сибирских слов, а у самого Алексея Максимовича были записаны не только слова. У него также записано, какая птица в каком часу кричит и поет.

Все это представляет только одну сотую или меньшую часть тех записей, которые полезно иметь писателю.

Таким образом автор статей заготовляет факты, цифры, выражения; беллетрист больше заготовляет изобразительные средства, детали описания, удачные слова, но оба работают не сразу, а имея уже на руках какой-то полуфабрикат. Конечно, беллетрист тоже нуждается в фактах, и вещи Толстого основаны на большом историческом материале и без него сделаны быть не могли. Самое важное знание, которое имеет писатель, это то, что писать трудно и написать внезапно, по вдохновению, невозможно, что писательство — это ремесло, требующее определенной квалификации, определенного срока ученичества.

Пишите точно и простыми фразами

Что касается строения фраз, то для начинающих самый лучший совет такой: пишите проще, не путайтесь в придаточных предложениях, следите за тем, чтобы в фразе было подлежащее и сказуемое, чтобы можно было понять о чем говорится, и скорей торопитесь к точке. Главное—не старайтесь писать так, как пишут в газетах, потому что в газетах пишут плохо и путанно. Особенно бойтесь сложных фраз, в которые замешиваются два предмета одного рода и числа. Если вы потом один из предметов обозначите местоимением, то окончательно ничего нельзя будет понять.

В одной плохой повести я прочел: „Граф стоял с бокалом в руках, подошел лакей и налил его“. Непонятно: графа или бокал.

В статьях этого неряшества бывает еще больше.

В статьях нужно помнить еще одно: всегда объясняйте термины, которыми пользуетесь, и не только для читателя, но и для себя, потому что термины — даже для грамотного человека — вещь путаная и в разных случаях обозначающая разное.

Под общими фразами, под неустановленной терминологией часто скрываются большие и далеко идущие ошибки, которые трудно потом исправлять.

Что такое фельетон

Фельетон появился в газетах довольно поздно и первоначально печатался на отдельных вкладных листках.

Фельетон по своему происхождению связан с письмами.

В современной газете фельетон занимает совершенно своеобразное место; он нечто среднее между статьей практического характера, излагающей факты, и тем, что принято называть художественным произведением.

Рассмотрим, например, фельетоны Кольцова или Сосновского. У Сосновского темы фельетонов обыкновенно агрономические, сельскохозяйственные. Он их берет так: например, тема — разведение бураков, корнеплодов, идущих на выкормку скота.

Доказательству выгодности разведения корнеплодов и посвящается весь фельетон. Но заглавие фельетона такое: „Не поклонимся англичанам, а поклонимся землематушке", т. е. в заглавии указана еще другая тема. Тема эта была взята Сосновским из газетного материала того дня, связана со всем номером газеты и является как-будто бы ответом на отказ англичан в займе нашему правительству.

Разведение бураков не вопрос дня, и бураки можно разводить вне зависимости от того, дадут или не дадут нам деньги англичане.

Казалось бы, можно было поступить и так: занять деньги у англичан и на эти деньги разводить бураки. Во всяком случае, непосредственной связи между обеими темами нет, но Сосновскому важно обострить вещь, создать фельетон, и фельетон строится им таким способом: один факт—аграрная реформа—воспринимается на фоне другого злободневного факта; вот этот прием и является основным приемом фельетона. Фельетонист соединяет обычно в фельетоне два факта, при чем далекие друг от друга, и внезапно разрешает один факт другим.

Связь этих фактов оказывается неожиданной, и благодаря этой неожиданности какой-нибудь общий факт становится злободневным и поворачивается к нам совершенно новой своей стороной.

Фельетон — это особый метод (способ) обрабатывать факты

Как основное правило, в фельетоне характерно то, что факты, в нем сообщаемые, должны быть настоящие, не случайные, не придуманные, и это отдаляет его совершенно отчетливо от художественного творчества, которое может пользоваться и выдуманными сообщениями. В фельетоне противопоставляют друг другу явления жизни, и он исполняет ту же роль, как статья, но не в выводах, а в простом столкновении фактов, обычно вызывающих смех и негодование; поэтому неправильно будет в фельетон ввести, например, два

факта иностранной политики, а нужно взять один факт из иностранной политики, а другой—из хроники происшествий, а потом показать, что эти факты можно соединить.

Работа фельетониста сложная, трудная, требующая больших навыков, политической грамотности и остроумия.

Начинающий журналист много фельетонов писать не может. Он должен стараться писать не много, чтобы не стать однообразным и скучным для читателя.

В дореволюционное время фельетон выглядел иначе, легкомысленнее, не преследовал обычно общественной задачи и состоял из большого количества фактов. Не столько дорожили выводами, сколько быстрой сменой фактов и переходом от одного факта к другому. Журнальная и газетная работа—массовая; здесь нужно работать не на свою тему, а на тему, выдвинутую сегодняшним днем. Поэтому нужно обладать высокой техникой и сознательным методом работы. Принято считать, что газетная работа портит писателя; это совсем не верно. По крайней мере мы видим из примеров, что все современные писатели стремятся к газете. В газете работал вначале Горький, опять вернулся туда во время революции и радовался, когда ему говорили, что он овладел газетным стилем.

Вредна не работа в газете, а штампование этой работы. Если мы начнем на газетный заказ отвечать общими фразами и перестанем собирать материалы для каждой новой статьи, не будем разрабатывать библиотеку фактов, перестанем читать, то, конечно, потеряем свою квалификацию. Хороший журналист каждый день должен в несколько раз больше читать,

чем писать, и тогда, конечно, газета ему не повредит, а главное: он не повредит газете.

Архив фельетониста

Особенно важно для фельетониста иметь большое количество фактов, своеобразную библиотеку всяких фактов. У Сосновского, Зорича, Кольцова есть тысячи систематизированных писем, которыми они могут пользоваться, сопоставляя один факт с другим.

Фельетонист должен знать большое количество фактов и иметь литературные знания для того, чтобы легче поворачивать факты в фельетоне. Но здесь возникает другая опасность: мало знать факт, нужно, чтобы его понял читатель. Поэтому нужно взять такой факт, который был бы хотя бы немного известен читателю и, по крайней мере, мог бы быть помещен читателем во времени и пространстве, чтобы он знал обстановку этого факта, или же суметь в краткой форме изложить этот факт в самом фельетоне. Очень типичны в этом отношении фельетоны Михаила Кольцова. Михаил Кольцов обычно делает фельетон из двух—трех фактов, при чем начинает с одного факта, переходит в середине фельетона на другой, который и является основной темой, и в заключение опять возвращается к первому факту. Заглавие фельетона берется обычно такое, что оно оказывается принадлежащим второстепенной теме. Благодаря такому изложению фельетон приобретает характер неожиданного, и мы узнаем из него не то, что могли предполагать на основании заглавия.

Таким образом заглавие часто является способом оживить факты и связать их.

Фельетоны Зорича

Фельетоны Зорича построены на несколько иных основаниях, чем фельетоны Кольцова и Сосновского. Зорич берет в основу фельетона один факт, например, то, что в какой-то местности частный торговец заторговал кооперацию, сбив с цены на рыбу копейку, а кооперация это сделать не могла, потому что запуталась в бумагах. Или Зорич рассказывает о том, как фининспектор обложил налогом и продал за недоимки мужика, который не заплатил патентного сбора за занятия кожевенным промыслом, при чем кожевенный промысел этого мужика состоял в том, что сын его снял шкуру собаки и сделал из этой шкуры барабан. Но факт, который берет Зорич, не безразличный факт и не случайный. Это—факт, выдвинутый задачей сегодняшнего дня совершенно определенно. Обычно факты, изложенные в фельетоне Зорича, являются уродливым преломлением какого-нибудь мероприятия, о котором всерьез толкуют газеты; поэтому весь материал газеты является тем фоном, на котором воспринимается зоричевский фельетон.

★

II

СЮЖЕТНАЯ ПРОЗА

Тема

О чем писать?

Конечно, писать нужно прежде всего о том, что знаешь. Например, бессмысленно писать сейчас о графах и о баронах, прежде всего потому, что с ними редко встречаешься, а также потому, что о них ничего хорошего и не напишешь. Не нужно темы брать из напечатанных уже вещей, не нужно думать, что вот, например, все пишут об убийстве селькора, и я напишу об убийстве селькора.

Найти тему—очень сложная вещь.

В рассказах, которые мы получаем от рабкоров, большой материал посвящен рабкорам же. Таким образом получается следующее явление: люди пишут сами о себе. Таким недостатком страдают и современные писатели-профессионалы, которые слишком много пишут друг о друге и о собственных переживаниях.

Но для рабкора и для писателя-выдвиженца самая основная сущность его работы, конечно, лежит в теме, потому что в технике ему очень трудно конкурировать со старым писателем. От писаний рабкора о рабкоре получается следующее впечатление: читатель думает, что рабкоры замкнулись в своеобразные сословия, что

они отделились от массы, не видят вещей, а видят только друг друга.

Основной совет—это писать о современности, писать о совершенно определенных вещах, определенных случаях; не бояться, что тема велика или мала. Не бойтесь, что в своем рассказе вы не разрешите вопросов. Самое главное, чтобы тема хоть затронула вопрос, чтобы она оказалась способной отложить вокруг себя материал и повернуть по-новому то явление, которое берется в основу.

Об отсутствии резкой грани между „художественной" и „нехудожественной" прозой

Между художественной прозой и тем, что у нас принято называть статьями, нет резкой границы. Многое из того, что мы считаем принадлежащим к так называемой изящной литературе, было написано как статьи. Например, Салтыков-Щедрин (известный сатирик) все время считал свои произведения статьями и удивлялся и спорил, когда Некрасов переименовал их в повести. Лев Николаевич Толстой учился писать на военных статьях и, очевидно, считал военными статьями свои „Севастопольские очерки". Об этом свидетельствуют следующие заметки в письме:

„В нашем артиллерийском штабе, состоящем, как, кажется, я писал вам, из людей очень хороших и порядочных, родилась мысль—издавать военный журнал с целью поддерживать хороший дух в войске; журнал дешевый (по 3 руб.) и популярный, чтобы его могли читать солдаты".

(Письмо С. Н. Толстому). 1854 г., ноября 20.

„У меня была мысль создать военный журнал..." (Т. А. Ергольской), Симф. 1855 г., января 6.

Одновременно он переписывается с Панаевым — редактором журнала „Современник" — и посылает ему свою вещь, которая в теперешнем собрании сочинений называется „Набег". Лев Николаевич Толстой называет эту вещь в своем письме статьей; привожу это письмо:

„Сам я был болен, но, несмотря на то, надеюсь, что через дня три пошлю Вам „Рассказ юнкера" — довольно большую статью, но не Севастопольскую, а Кавказскую, которая поспеет к VII книжке. Верьте, что мысль о военных статьях занимает меня теперь столько же, сколько и прежде... За себя я все-таки Вам отвечаю — по статье каждый месяц; за других — не наверное... Ежели Тургенев в Петербурге, то спросите у него позволения на статье „Рассказ юнкера" надписать: „Посвящается Тургеневу".

(Бельбек. 1855 г., июня 14).

Вещь Тургенева „Хор и Калиныч" — первый рассказ „Записок Охотника" — впервые была напечатана в отделе смеси в журнале, там, где печатаются разные курьезные сообщения, рецепты по выведению пятен и сообщения о разных чудесах.

Любопытно отметить, что когда современный писатель Бабель прислал свой первый рассказ „Смерть Курдюкова" в „Огонек", то там возник вопрос — рассказ это или очерк; вопрос был чисто практический: дело шло о том, печатать ли вещь длинными строками вначале, там, где печатают рассказы, или заверстывать ею мелкие клише в оборочку.

Резкой границы между очерком и рассказом, между газетной прозой, практической прозой и художественной прозой нет, поэтому подготавливаться к прозе художественной можно и нужно на добросовестной работе над очерками, описаниями, внимательно работая

над деловым письмом и, может быть, даже над составлением деловых отчетов.

Сюжетная проза

Сейчас или, вернее, совсем недавно художественной прозой по преимуществу называли такие прозаические произведения, в которых есть определенный сюжет, причем сюжетом считали рассказ о каком-то происшествии, которое проходит через все произведение.

Таким образом с этой точки зрения сюжетом „Капитанской дочки“ будет то, что Гринев, случайно встретившись с казаком Пугачевым, оказал ему услугу; Пугачев, сделавшись самозванцем, выручил Гринева из затруднительного положения в благодарность — это первая часть повести; вторая часть повести так развивает этот „сюжет“: Гринев арестован, его соперник Швабрин клевещет на него, обвиняя в сообщничестве с Пугачевым, Гринев не может оправдаться, потому что, оправдываясь, он втянет в дело женщину — свою невесту Машу. Развязка — в том, что Маша сама идет и объясняет все Екатерине. Эти два сюжетных узла повести связаны тем, что действующие лица первого и второго эпизода одни и те же, и в конце повести Гринев еще раз видит Пугачева.

В рассказе, в маленьком прозаическом произведении, обычно бывает один сюжетный центр; возьмите, например, рассказ Чехова „В бане“; он основан на следующем: „социалисты“ в прежние времена и священники носили длинные волосы. В бане все люди голые; использовано это так: человек в бане принял священника за социалиста и сделал на него донос.

Маленькие рассказы часто основаны на таких ошибках. Сами по себе рассказы о происшествии не представляют собой сюжета. Если мы расскажем, что какой-то хулиган убил на улице какого-то гражданина, то рассказ этот произведет впечатление отрывистое, он будет носить характер очерка. Но если мы дадим неожиданное разрешение этому рассказу, то вещь получится какой-то разрешенной.

Цель сюжета

Возьмем, например, описание преступления в Чубаровском переулке. Само по себе описание этого ужасного случая будет носить характер обвинительного акта. Но если, например, оказалось бы, что внезапно один из насильников узнал, что насилуемая — это женщина, которую он любил, или родственница, то внесение такого мотива в вещь придало бы ей сюжетное строение, сделало бы ее сюжетным рассказом, только банальным. Этот прием, про который я сейчас рассказывал, очень распространен: есть сотни народных песен о том, что отец нечаянно убил своего сына и только потом его узнал; есть десятки рассказов о том, что мужчина обладал женщиной, а потом она оказалась его дочерью или сестрой. Создавая сюжетный рассказ, вовсе не нужно непременно пользоваться этой самой мотивировкой приема. Нужно понять сущность приема, который основан на том, что в середине рассказа отношение к вещам благодаря изменившемуся положению само изменяется, и вещь осмысливается внезапно совершенно другим образом. Сюжетный рассказ дает разностороннее освещение предмета, заставляет несколько

раз заново пережить его. Поэтому, если вы пользуетесь чужими сюжетами, то эта вторая сторона, которую вы хотите дать своему читателю, получится у вас не второй, так, как читатель ее ожидает, и вы дадите только еще худший шаблон.

Не всегда сюжет основан на конфликте; мы можем взять вещь прямолинейного характера, в которой определение взято только с одной стороны. Можно не изменять значимость явления в продолжение всего отрывка прозы и потом сравнить все это явление с каким-нибудь другим явлением; тогда сюжетная форма появится не в самом отрывке прозы, а между двумя отрывками прозы, которыми мы работаем, в так называемом параллелизме. Таким образом построена, например, повесть Льва Толстого: „Два гусара".

Описываются два гусара. Они в разные эпохи проделывают приблизительно то же самое, но по-разному. Писатель их сравнивает, и в этом сравнении лежит ирония произведения. В другом рассказе Льва Николаевича Толстого—„Три смерти"—рассказывается про смерть барыни, смерть ямщика и смерть дерева. Мотивировкой связи, обоснованием того, что все три истории рассказаны вместе, служит то, что ямщик возил барыню, а дерево срублено на крест ямщику.

Художественное намерение автора здесь в том, чтобы показать эти три смерти в их несходстве друг с другом. На параллелизмах основано очень большое количество рассказов в русской литературе. Обычный параллелизм —это сравнение какого-нибудь действия в природе с действием человека. Вы, по всей вероятности, заметили, что это часто встречается в песнях, где тоска падает на сердце, как туман, головы склоняются, как

трава, и т. д. В рассказах такие сравнения развертываются. Отрывки, составляющие „Записки охотника“ Тургенева, сделаны так: идет какое-нибудь простое повествование о факте, сам по себе этот факт никак не разрешается, но одновременно дается картина природы.

Картина природы плюс рассказ из жизни людей вместе представляют сюжетное построение; это самый простейший случай сюжета.

В большом произведении обычно встречаются все приемы сюжета. „Анна Каренина“ Льва Толстого, например, состоит из параллелизма линий—Анна Каренина—Вронский и Китти—Левин—и из параллелизма жизни людей (обычно родственников) в каждой из этих отдельных линий, также из разного осмысливания в каждой из этих линий вопроса любви и жизни.

В русской литературе сюжетные построения, особенно в сравнительно недавнее время, были простые.

Просто построены романы Тургенева, Толстого. Достоевского упрекали в слишком сложном построении романа, но во времена Пушкина рассказ и в русской литературе строился довольно сложно.

Новелла и „роман тайн“

При рассказывании мы можем итти двумя путями: или мы будем рассказывать все под ряд, таким образом каждый новый момент будет объяснен предыдущим, или же мы можем сделать временные перестановки, т. е. рассказывать следствие раньше причины. Например, мы можем показать случай яростной вражды людей и только в конце рассказывать о ее причинах. Так сделан, например, „Выстрел“ Пушкина.

Новелла же или рассказ тайн основана на загадке, которая разгадывается только в конце вещи. Чаще всего этот прием употребляется и легче всего его проследить в рассказах о сыщиках: там дается преступление обычно в начале рассказа, затем—ложная разгадка этого преступления, потом начинают подкапливаться факты и улики, и кто-нибудь дает наконец настоящую разгадку вещи.

В русской литературе последнего времени прием новеллы тайн применяется довольно редко, но он применяется в западно-европейской литературе, где на нем основаны целые ряды романов. Многие из этих романов принадлежат к числу так называемых классических произведений. Широко пользуется техникой романа тайн Диккенс. Разгадку в романах тайн оттягивали обыкновенно до самого конца произведения. Некоторые черты романа тайн проникли в нашу классическую литературу. В „Мертвых душах" Гоголя сперва видим героя, покупающего мертвые души, т. е. сперва видим совершенно загадочное действие и только потом узнаем о происхождении героя и о том, как ему пришла в голову вся эта история. Все это навеяно на Гоголя западно-европейским романом тайн. Мы видим, что таинственности можно добиться как введением реальной тайны (например, неизвестно кто убил, кому понадобилось украсть документы), так и перестановкой частей романа.

Чего мы добиваемся, применяя в вещи прием тайны?

Читатель ждет развязки, мы же оттягиваем развязку. Вносятся все новые и новые подробности. Введенные в роман, они испытывают давление сюжетной стороны вещи. В английском романе прием тайн помог ввести в произведение большое количество бытового материала.

Не нужно думать, что роман тайн, сам по себе, хуже какой-нибудь другой литературы. Не только романы Диккенса, но и романы Фильдинга, которыми так увлекался Карл Маркс, построены на принципе тайны.

В русской литературе техникой романа тайн широко пользовался Достоевский. В его „Преступлении и наказании“ мотивировку преступления мы имеем после совершения преступления. Приготовления к преступлению даются без всякого объяснения, как целый ряд загадок.

Чехов пользовался тайной редко, а когда пользовался, то пародировал ее, высмеивал. Так построена его вещь „Шведская спичка“, в которой происходит сложное раскрытие убийства, а в результате оказывается, что никакого убийства не было.

Из современных писателей на тайне построил свой роман „Дело Артамоновых“ Максим Горький.

В современной западно-европейской литературе прием тайн переживает упадок, и им пользуются с юмористической окраской.

Вещи американского новеллиста О. Генри сделаны так: рассказ идет к концу, при чем у него есть традиционное окончание, которого ожидает читатель, но внезапно дается другое окончание, вызванное прежде незамеченной подробностью; это окончание совершенно перестраивает все построение вещи.

Таким образом сюжетное построение новелл О. Генри состоит в том, что последние строки вещи заново осмысливают все прежде рассказанное.

★

III

ВЫБОР И РАЗРАБОТКА СЮЖЕТНОЙ СХЕМЫ

На примере работ над статьей я показал, что писатель нуждается в накоплении материала, в создании писательского архива. У беллетристов этот архив обычно принимает форму записной книжки и черновых заготовок для рассказов. Ход работы должен быть приблизительно такой: лучше всего разработать сначала сюжетную сторону произведения, сделать его наметку и установить тот конфликт, то столкновение, из которого разовьется все произведение, потом придумать развязку и записать ее.

Что стоит записывать как сюжет?

Я приведу несколько примеров из Чехова и из Диккенса, из их записных книжек. Записная книжка Чехова состоит из отдельных конспектов сюжетных схем рассказа, ряда фамилий, которые могут ему пригодиться при развертывании вещи, из записи отдельных удачных выражений, острот. Возьмем сюжетные куски:

1. „Молодой, только-что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовен, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в представители земской управы, почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей — и не

заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменить жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: „Что вы делаете?“ И он вскочил весь в поту“.

★

II. „Икс идет к доктору, тот выслушивает, находит порок сердца. Икс резко меняет образ жизни, принимает строфант, говорит только о болезни, и весь город знает, что у него порок сердца; и доктора, к которым он то-и-дело обращается, находят у него порок сердца. Он не женится, отказывается от любительских спектаклей, не пьет, ходит тихо, чуть дыша.

Через 11 лет едет в Москву, отправляется к профессору, этот находит совершенно здоровое сердце. Икс рад, но вернуться к нормальной жизни не может, ибо ложиться с курами и тихо ходить он привык, и не говорить о болезни ему уже скучно. Только возненавидел врачей и больше ничего“.

★

III. „Доктору N, незаконнорожденному, никогда не жившему с отцом и мало знавшему его, друг детства X говорит в смущении:

— Дело в том, что отец твой затосковал, болен, просит позволения взглянуть на тебя хоть одним глазом. — Отец держит „Швейцарию“. Жареная рыба, которую он берет руками, а потом уже вилкой. Водка отдает сивухой. N пошел, посмотрел, пообедал — никакого чувства, кроме досады, что этот толстый мужик с проседью торгует такой дрянью. Но однажды, проходя в 12 часов ночи мимо, взглянул в окно: отец, сгорбившись, сидит за книгой. Узнал себя, свои манеры...“

В первых двух кусках мы видим следующее положение: человек не на своем месте. В первом случае — человек как-будто исполняет роль другого человека и думает, что это ничего не значит, но оказывается, что произошла трагедия, погибла жизнь.

Таким образом сюжетное столкновение происходит между ролью человека и его истинным настроением.

Во втором случае сюжетное столкновение образовано из убеждения героя в том, что он болен, и из правильного определения состояния его здоровья. В третьем случае — незаконнорожденный не знает своего отца. Он видит отца, но не испытывает к нему никакого чувства; значит, получается неимение отца, незнание отца; потом он узнает отца, но отец ему как-будто бы не нужен. И в конце сюжетной темы мы видим внезапное изменение смысла всего отрывка: ощущение родственной связи с отцом.

Эта схема сама напрашивается как основа для сюжетного построения. Мы находим ее и в записной книжке Диккенса в следующем виде:

> „...Мысль о том, что я был воспитан матерью, ничего не зная, и вдруг узнаю, что отец мой тот самый господин, которого я видел и о котором я так много слышал, у которого такая красивая молодая жена и та самая собака, на которую я как-то в детстве обратил внимание. Он живет в большом доме и разъезжает в экипаже".

Итак, мы видим, что Чехову стоило записывать эти отрывочки, они на самом деле могут быть превращены в сюжеты.

Для разбора самими читателями прилагаю еще отрывки из записной книжки Чехова с сюжетными записями:

> IV. „Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам. Тайно, по ночам, он переплетает книги — это его истинное призвание: здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой".

★

V. „Страшная бедность. Положение безвыходное. Мать — вдова, дочь — девушка, очень некрасивая. Мать наконец собралась с духом и советует дочери итти на бульвар. Она когда-то в молодости тайком от мужа ходила, чтобы заработать на наряды; у нее есть некоторый опыт. Она учит дочь. Та идет, ходит до утра, но ни один мужчина не берет ее: безобразна. Дня через два шли по бульвару три каких-то безобразника и взяли ее.

Она принесла домой бумажку, которая оказалась лотерейным билетом, уже никуда негодным".

Предлагаю сравнить эту наметку сюжета о бесполезном падении с записью Диккенса о бесполезном убийстве.

„Был случай в государственном суде, когда некий офицер, ухаживавший за дочерью скряги (предполагаемого), уговорил ее примешивать медленный яд в лекарство во время болезни отца. Отец узнал об этом, простил ее и сказал ей при этом: „Имей терпение, дорогая, я не буду долго жить, даже если оправлюсь от этой болезни, и тогда ты получишь все, что я имею". Хотя она тогда и раскаялась, но потом отравила его снова (под тем же влиянием) и на этот раз удачно. Тогда оказалось, что у старика денег не было совсем, что он жил на небольшую пенсию, которая прекратилась с его смертью, и что он только представлялся богатым. Он очень любил свою дочь" (частично использовано).

★

Интереснее последний случай, который я разберу. Это один и тот же сюжет, записанный Чеховым два раза, при чем есть общее начало и два варианта конца, записанные в разное время. Содержание такое: чиновник влюблен в губернаторшу, губернаторша пригласила его и попросила у него денег; в одном варианте конца чиновник отказывает в деньгах, хотя и дает деньги под проценты вообще; во втором варианте конца чиновник ссужал вообще деньги без процентов и как-будто бы

ссудил и губернаторше, но чувство разочарования перенесено; в первом варианте разочарование губернаторши, которая не получила денег, во втором случае разочарование чиновника, у которого попросили деньги, передано тем, что его тошнит от шоколада. Изменен и мотив отказа.

I. „Чиновник носит на груди портрет губернаторши; откармливает орехами индейку и подносит ей".

★

II. „Чиновник, носивший портрет губернаторши, дает деньги под проценты, богат втайне. Бывшая губернаторша, портрет которой он носил 14 лет, живет под городом, вдова, больная, сын ее попался, нужны 4 тысячи. Она едет к этому чиновнику: он выслушивает ее скучающе и говорит: „Я ничего не могу сделать для вас, сударыня".

★

III. „Губернаторша пригласила чиновника (у него тонкий голосок), своего обожателя (портрет на груди), на чашку шоколада, и потом он неделю испытывал блаженство. Он копил деньги и ссужал их без процентов. — Я не могу дать вам, зять ваш проиграет. Нет-с, не могу. — Муж дочери, той самой, которая когда-то сидела в ложе в боа, проигрался и растратил; чиновнику, привыкшему к селедке и водке и никогда раньше не пившему шоколада, стало тошно от него. У губернаторши выражение: Я, миленькая, массу денег тратила на туалеты и жаждала случая щегольнуть этими туалетами — устройство вечеров".

Здесь мы учимся у писателя следующей вещи. Мало придумать сюжетную схему, нужно сообразить сотни возможностей осуществления этого сюжета и из этой сотни выбрать одну. Об этом громадном количестве комбинаций, от которых все время приходится отказываться во имя одной, постоянно пишет в своих письмах Толстой.

Достоевский, вечно стесненный в деньгах, постоянно писавший за долги, стенографировавший свои романы,

до стенограммы подготавливал подробнейшие конспекты сцен романов.

И точно так же прикидывал: а что если бы не Шатов дал пощечину Ставрогину, а Ставрогин Шатову? Начинается длинный ряд продуманных комбинаций, в корне изменяющих роман.

Любопытно проследить, как изменилась в осуществлении сюжетная заготовка Диккенса.

Очень часто она использована не до конца. Не исчерпана. Дело в том, что Диккенс писал очень сложные романы с несколькими параллельными (идущими одна вдоль другой) сюжетными линиями. Поэтому ему нужны были завязки и развязки для каждой отдельной части романа. Приходилось одни сюжетные задания выполнять, другие только намечать или превращать в эпизоды.

Возьмем, например, запись:

„Прикована 25 или 20 лет к постели, представляет себе все в прежнем положении, улицы такими же, какими они были раньше, все изменившееся — неизменившимся, юношу или девушку, которых учила уму-разуму все эти годы, такими же юношей и девушкой. Неожиданным напряжением скрытой силы выведена за пределы комнаты — и как все странно" (выполнено в м-с Кленнем — „Крошка Доррит").

Это осуществлено в романе „Крошка Доррит", но не использовано неузнавание больной изменившегося города. Во всем положении понадобился в конце концов только внезапный уход больной из дома, который потом рушится.

Основное задание романа о „Двух городах" записано так:

„Герой, который к концу романа делает „самое лучшее, что он когда бы то ни было мог сделать, дает себя гильоти-

нировать", потом „Изобразить Лондон или Париж или какой-нибудь другой большой город в новом свете, освещенном лишь страхами и фантазиями, героями рассказа, незнакомыми с этим городом".

Первая заметка использована для разрешения конфликта романа. Вначале упоминается сходство двух героев, в конце один из них подменяет другого на гильотине. Без этой заготовки роман не имел бы обрамляющей новеллы. Вторая заметка указывает на основной прием расположения материала романа: на параллелизм. В третьей записи мы находим: „Написать рассказ в двух периодах с промежутком времени между ними, как во французских драмах". За этим следует список, обозначенный: „Заглавия для такого рассказа". Вот этот список:

„Листья в лесу", „Упавшие листья", „Великое колесо", „Кругом и вокруг", Старые листья", „Давным-давно", „Двадцать пять лет", „Годы и годы", „Годы несутся", „День за днем", „Срубленные деревья", „Мэмори Картон", „Камни несутся", „Увядшие листья", „Два поколения".

Любопытно отметить, что все эти „листья" и „годы" содержат в себе только одно имя „Мэмори Картон", которое является как бы связующим звеном между первой мыслью об этом романе и самопожертвованием Саднея.

Как видите, здесь понятия „листья", „время" (его движение) использованы до конца и испробованы все их комбинации, все возможности.

Просмотрите „Два города" и „Наш взаимный друг" Диккенса с точки зрения использования автором первоначального задания. Вот часть заготовок для „Нашего взаимного друга".

Первую мысль об этом рассказе можно легко узнать в заметке „Найден утонувшим. Записка на берегу реки“. Это подчеркнуто и помечено: „Выполнено в „Нашем общем“.

„Центральный эпизод для рассказа: человек, молодой и эксцентричный, представляется мертвым и действительно мертв во всех смыслах ко всему, что вне его. Долгие годы сохраняет этот странный образ жизни и характер“.

Многие эти заметки относятся к комедийным элементам того же рассказа, и в них читатель Диккенса может узнать многих старых знакомых.

„Старый слуга, оставленный в опустевшем доме, терпеливо ожидающий возвращения семьи“.

„Полный дом дармоедов и лгунов. Они все понимают и презирают друг друга, но из различных соображений представляются непонимающими“.

„Бедный обманщик женится из-за денег. Его невеста также выходит замуж из-за денег. После свадьбы ошибка выясняется, и они соединяются в общем человеконенавистничестве“.

„Совершенно новые люди. Все в них ново. Если бы они представили вам отца и мать, они оказались бы такими же новыми, как мебель и экипажи, сверкающие новой полировкой, как бы только-что привезенными с фабрики“.

Часто в материале записи писателя нельзя установить, имеем ли мы дело с записью будущего сюжета или просто с бытовой деталью.

Всякая „бытовая“ деталь, которая вскрывает какое-то противоречие в вещи, может быть развернута в сюжет.

Возьмем чеховские записи. Выбираю из „книжки“ их по случайному признаку: записи о важных чиновниках.

1. „Статский советник, почтенный человек, вдруг оказалось, что он тайно содержит дом терпимости“.

★

II. „Статский советник, после его смерти оказывается: он ходил в театр лаять собакой, чтобы получить 1 р. Был беден".

★

III. „Он живет с горничной, которая робко величает его „ваше высокоблагородие".

★

Первый случай довольно элементарен—статский советник оказывается темным дельцом. Второй случай представляет собой разрыв между чином и занятием, а третий—между положением любовников и способом их называть друг друга.

Эти примеры показывают нам, что работа писателя над всем произведением едина по своим приемам.

Начинающий писатель должен помнить о той громадной работе, которую проделали гениальные писатели старого времени.

Льву Николаевичу Толстому нужно было восемь раз переделывать „Войну и Мир".

Диккенсу нужны были подробные чертежи романов и заготовки кусков романа на много лет вперед.

В работе чудес не бывает; если вы рассчитываете сделать вещь во время отдыха, не рассматривая ее, как добавочную работу, то вам ничего не удастся сделать.

Но для того, чтобы сделать вещь и вложить в нее работу, нужно иметь как-будто бы двойную жизнь, а жизнь у нас одна, и, как говорили в старину, жизнь коротка, искусство трудно. Поэтому нужно учиться использовать вот эту самую, единственную нашу жизнь в нашем искусстве.

★

IV

РАЗВЕРТЫВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Создание характеров

В процессе развертывания очень часто вещь принимает совершенно другую форму. Герои не просто разъигрывают действие, но и изменяют действие. Если мы возьмем какую-нибудь сюжетную схему, то в зависимости от того, какие герои ее будут „исполнять", вещь совершенно изменится. Очень часто в процессе работы у писателя герой выходит совсем не таким, каким намечался. Так, Достоевский с изумлением писал в письмах, что Верховенский в „Бесах" получается полукомической фигурой. Базаров в „Отцах и детях" был придуман Тургеневым как отрицательный герой, а в выполнении оказался положительным.

Таким образом мы видим, что материал, которым развертывается сюжет, не просто развивает сюжет, но вступает с ним в определенные взаимоотношения и иногда как бы борется с ним.

Разбор материала записной книжки показал нам, как из первоначального сюжетного задания рождается рассказ, обогащаясь описаниями, как создаются живые фигуры действующих лиц. При всяких разборах художественного произведения нужно помнить, что в раз-

ных родах литературы в разное время люди добивались разного, а в технической работе делали установку на разные стороны произведения.

Было время, когда в литературном произведении людей не интересовали герои. Герой был, как щепка на волне, щепка, которая брошена для того, чтобы можно было увидеть движение волны.

В „1001 ночи“, в новеллах „Декамерона“ молодые царевичи, купцы, рыцари не имеют собственного лица. Пришло время, и по сложным историческим обстоятельствам в литературных произведениях появился тип, интерес к вырисовке человеческой личности.

Стали интересоваться уже не только действием, но и действователем.

Еще позднее появился психологический роман с подробной разработкой психологии действующих лиц. Сейчас все эти жанры, в разной степени жизненности, существуют одновременно. Учиться нужно не способу овладения одним из этих жанров, а просто умению писать, умению создать как-будто бы собственный жанр.

В разные эпохи разными писателями применялись различные способы развертывать действие. В старинных романах, например, показано детство героя. Герой выростал на наших глазах в нескольких главах и потом ехал испытывать приключения.

В более поздних произведениях герой вводился в действие сразу, а потом или делали описание его происхождения в отступлении, в средине романа, или характеризовали героя в его действиях, в его поступках, в отношении к нему других действующих лиц.

Для характеристики героя проще всего снабдить его какой-нибудь резко отличающейся чертой.

В плохих водевилях характеризовали простака тем, что делали его заикой. Если мы введем действующее лицо со своеобразным языком, с постоянной поговоркой, то оно как-будто бы сразу приобретет своеобразный характер, но это легкий и ненадежный путь работы. Не хорошо также придумывать героя и потом думать: художник он или рабочий, а если рабочий, то какой специальности.

Это значит, что профессия не приклеилась к герою, не определила его, и, следовательно, она ему не нужна.

Если вы назвали своего героя, если вы дали ему службу, то вы должны дальше работать этой службой. В типе Вронского у Льва Николаевича Толстого отчетливо чувствуется офицер-кавалерист, в Каренине — чиновник и сразу в каждом его действии видно, что он чиновник, а не военный, и даже видно, что он человек не из военной семьи, можно как-будто дописать его биографию, хотя она и не дана.

Рассказывая о герое, вы должны дать не только те черты его, которые непосредственно нужны в данном произведении, но должны прибавить что-то лишнее, характеризующее как-будто бы его даже с ненужной стороны; читатель тогда поверит скорее в жизненность героя; читатель не любит, чтобы его водили на коротком поводу. Старайтесь не объяснять читателю героя, а добивайтесь того, чтобы читатель сам его понял. Лев Николаевич Толстой хорошо рассказывал, что описываешь злодея или несимпатичного человека, а потом пожалеешь его и снабдишь какой-нибудь симпатичной черточкой. Но здесь не человеческая жалость говорит, а говорит уменье художника.

Вот как рассказывает Диккенс, писатель, связанный традиционной (обычной) английской нравственностью, о добре и зле в своих героях. „Я стараюсь всегда вести бухгалтерию каждому человеку и вписывать каждому в счет его долю добра и зла. Таким образом величайший негодяй становится „милейшим малым", и разница между честным человеком и подлецом значительно меньше, чем можно было бы предположить. Когда я стараюсь найти добро в большинстве людей, я в действительности подвергаю его критике там, где оно есть, и указываю на него там, где его нет".

А вот мнение Толстого по тому же поводу: записано оно Максимом Горьким:

„Он очень часто указывал мне на преувеличения, допускаемые мною в рассказах, но однажды, говоря о второй части „Мертвых душ", сказал, улыбаясь добродушно:

„Все мы—ужас какие сочинители. Вот и я тоже. Иногда пишешь и вдруг станет жалко кого-нибудь, возьмешь и прибавишь ему черту получше, а у другого убавишь, чтоб те, кто рядом с ним, не очень уж черны стали".

Кроме того, не заставляйте своего героя претерпевать страшные несчастья и муки прежде, чем читатель не привыкнет к вашему герою, потому что иногда читателю героя не жалко и сколько бы раз он ни умирал, читателю все равно.

То, что я говорю, очень элементарно и можно написать рассказ совсем иначе, можно написать рассказ, совсем не описывая героя, не говоря даже, какого он был роста, но я просто упоминаю наиболее привычные, наиболее банальные ошибки начинающих писателей.

Начинающий писатель думает, что он создает „художественный штрих", говоря о герое, что он был рыжий или маленького роста.

А почему он рыжий или почему он маленького роста, писатель об этом не думает, потому что создает как-будто наизусть по чужим книжкам.

Вот у Куприна в повести „Молох" описан тяжелый человек, а потом рассказывается о том, как он легко танцует мазурку. И эта легкость тяжелого человека, сила толстяка вводит во все описание живую черту.

Но, конечно, не нужно злоупотреблять этими как-будто бы случайными наблюдениями, не нужно превращать их в штампы.

Возьмите пример уже не из характеристики героя, а из характеристики обстановки.

В повести современного писателя Леонова „Барсуки" рассказывается, что в вагоне Павла—комиссара-коммуниста—днем горит свечка.

Для чего эта свечка горит? Она горит для того, чтобы мы поверили во всамделишность этого вагона. Свечка могла не гореть, потому что днем свечки тушат, но Леонову показалось, что если мы внесем такую ненужную деталь, то она своей ненужностью даст какую-то правдоподобность обстановке, это как ложное прописочное клеймо, ложная семейная деталь на фальшивом паспорте.

Для характеристики ложно построенного типа хорошо просматривать и неудачные вещи, и вот как-раз коммунист Павел в романе Леонова—вполне неправильно построенный тип.

На Степана у Леонова хватило изобретательных средств, а Павла он сразу отправляет за сцену, возвра-

щая его только в конце романа. Так как Леонов не имел для Павла характеристики, не сумел изобразить его, то он дал ему примету: Павел хромой.

Так пастух, не имея возможности разбираться в стаде, таврит лошадей и овец—ставит на них специальные отметки.

Другую ошибку в характеристике героев сделал Либединский в своем романе „Комиссары". Героев у него в этой вещи десятки, и каждый из них представляет совершенно точно какой-нибудь момент, какое-нибудь преломление идей коммунистической партии в данной классовой среде.

Но все эти люди сделаны схематично: они слишком легко поддаются классовому анализу, не представляют даже трудности для этого анализа.

Поэтому из этого анализа мы и не узнаем ничего нового, и вещь оказывается бесполезной. Анализ не встретился с реальной обстановкой.

Вещь получилась схематическая и трудно читаемая.

Фамилии действующих лиц

В записной книжке Чехова мы, кроме сюжетных схем, находим ряды выписанных фамилий. Некоторые фамилии выписаны по два раза, сбоку фамилий часто писалась Чеховым профессия действующего лица, которое будет носить эту фамилию, или для чего предназначается фамилия; например, для водевиля.

Привожу список этих фамилий, сводя их из разных мест книги: Мещанкина, Провизор Протер, Розалия Осиповна Аромат, для водевиля: Капитон Иванович Чирий, Гитарова (актриса), Рыцеборский, Товбич, Гре-

мухин, Коптин Шапчерыгин, Цамбизебульский, Свинчутка, Чемоураклия, отец Иерохпромандрит, Варвара Недотепина, Мордохвостов.

Фамилии эти очень причудливы, но введенные в текст произведения, они окрасились бы в нем, стали бы менее странными. Эти фамилии—как соль и перец на кухне, не нужно думать, что их потом будут есть гольем.

Работа над нахождением фамилии встречается у всех писателей; к ним серьезно относился Гоголь. Диккенс не только тщательно выписывал фамилию для своих героев из списков питомцев учебных заведений и приютов, но и потом долго производил над этими фамилиями опыты, постепенно изменяя в каждой фамилии звук за звуком.

И у Бальзака была привычка записывать странные имена, замеченные на вывесках. Французский романист рассказывал о восторге, который он испытывал, когда увидел над дверью одной лавки именно такое имя, о котором он мечтал: З. Маркас.

Диккенс нашел уже в вполне готовом виде имя Пикквик: некий Моисей Пикфик содержал извозчичий двор в Басе.

Но многие имена были им придуманы, это доказывается той тщательной обработкой, которой были подвергнуты некоторые из них. Копперфильд прошел через предварительные стадии: Тортфильд, Тродбэри, Коппербай и Копперстон.

Записная книжка Диккенса содержит в себе также столбцы имен, которые были скомбинированы и классифицированы, очевидно, из случайных записей, сделанных раньше. Там нет указаний на то, были ли они найдены или придуманы, но некоторые из них под-

черкнуты, что указывает на то, что они уже были в употреблении. Мы узнаем целый ряд имен, близко знакомых нам по произведениям Диккенса. Попадается имя Мэгг, напоминающее нам, что Давид Копперфильд с трудом избежал опасности быть названным Томасом Мэггом, в то время как самый роман должен был первоначально называться „Развлечения Мэгга".

Обработка деталей

Каждая литературная вещь представляет собою замкнутую величину, построенную по собственным законам.

Возьмите такой пример: обычно у каждого писателя мы находим описание природы, описание обстановки, в которой живут люди, но у Достоевского мы почти не найдем описания пейзажа (картин природы). Часто описание обстановки не находится в сфере внимания автора. Его интересуют только люди и их действия, мысли и разговоры. Толстой как-будто больше Достоевского интересуется обстановкой, но у него тоже главный интерес на самом человеке. У Тургенева мы находим точное описание обстановки, в „Войне и мире" не описаны стулья, на которых сидят герои, комнаты, в которых они живут, и читатель не замечает этого пропуска.

Дело не в том, чтобы все описать, а нужно описывать только то, что работает в данном произведении.

Когда пишешь, не нужно вспоминать правила и думать, что вот у других писателей обычно вставляется картина неба и поэтому вставлять его и у себя, а нужно исходить изнутри произведения, от самой своей

задача, и тогда будет ясно, нужно ли тебе сегодня небо или нет.

Есть целый ряд начал, которые привычны автору, особенно тем авторам, которые попадают в редакционные корзины. Так, например, рассказы о деревне обычно начинаются так: „Широко деревня раскинулась по обеим сторонам дороги“ и т. д., или начинаются с описания дождя, с погоды.

Все эти вещи написаны друг с друга, и дожди в них идут, и деревни в них раскинулись понапрасну.

Если же вводить деталь, то ее нужно додумывать до конца.

Вот какой разговор произошел между Львом Николаевичем Толстым и Алексеем Максимовичем Пешковым (Горьким), когда Горький впервые приехал к Толстому. Толстой начал так:

— У вас в „Двадцать шесть и одна“ (рассказ) в скольких шагах стоит стол от печки?

Горький сказал, в скольких.

— Ну а жерло печки какой у вас ширины?

Горький показал руками; тогда Толстой начал сердиться:

— Как же вы пишете, что у вас печь освещает сидящих, ведь по ширине нехватит!

В этой поправке дело в том, что Толстой, как уже опытный художник, каждую часть картины увязывал друг с другом и досматривал значения каждого слова, а Горький писал приблизительно.

Когда пишешь, нужно избегать всякой приблизительности.

Нужно избегать названия предметов, упоминания их и, наоборот, нужно добиваться точной передачи пред-

мета, все равно, будет ли это дано в нескольких словах или во многих.

Потом нужно рассчитать: чего вы добиваетесь в данном рассказе. Предположим, что вы описываете новое производство, например, чужой край, золотые прииски.

Вы знаете, что читателю эти самые золотые прииски интересны, или вы считаете, что какая-нибудь сторона повседневной жизни еще не вошла в читательское сознание, тогда вы делаете установку на эти подробности и шаг за шагом излагаете их. Если же вы добиваетесь рассказа о событиях, то всю живописную часть произведения можете давать таким образом, чтобы она была только как примечание к рассказу. Например, так написана „Капитанская дочка" Пушкина. Пушкин, рассказывая о том, как одет Пугачев, просто говорит: „Ехал человек в красном кафтане", а в другом месте: „На нем был красивый казацкий кафтан, обшитый галунами", и считает это достаточным.

Вот два описания разных рек в „Капитанской дочке".

I. Яик (Урал):

„Река еще не замерзла, и ее свинцовая волна грустно чернела в однообразных берегах, покрытых белым снегом".

II. Волга. Пример еще более простого описания:

„Небо было ясно. Луна сияла. Погода была тихая, Волга неслась ровно и спокойно".

Выбирая характерную деталь, находя точную характеристику вещи, хорошее сравнение, лучше всего увязывать подробность с общей темой вещи. Рассмотрим одну чеховскую деталь. Возьмем заготовку из записной книжки; описывается спальня: „Лунный свет бьет в окна так, что видны даже пуговицы на сорочке".

Чем это описание хорошо?

Тем, что степень яркости света дана деталью, типичной для спальни.

О языке действующих лиц

В литературе у каждой эпохи (промежутка времени) свои законы.

Более того, в один промежуток времени могут быть несколько школ со своими правилами. Вот диалог из „Капитанской дочки“ Пушкина:

„Вдруг ямщик стал посматривать в сторону и наконец, сняв шапку, обратился ко мне и сказал:

— Барин, не прикажешь ли воротиться?

— Это зачем?

— Время не надежно: ветер слегка подымается, вишь, как он сметает порошу.

— Что за беда!

— А видишь, там что...

Ямщик указал кнутом на восток.

— Я ничего не вижу, кроме белой степи да ясного неба.

— А вон-вон: это облачко“.

Как видите, здесь ямщик и барин говорят теми же выражениями. У них одни слова, один способ строить предложения.

У автора нет задачи подражать живой речи.

У Гоголя — наоборот. Он сам пишет о своих героях. „Почтмейстер умащивал речь множеством разных частиц, как-то: сударь ты мой, это какой-нибудь, знаете; понимаете, можете себе представить, относительно, так сказать, некоторым образом, и прочими, которые он сыпал как из мешка...“

Про героя „Шинели" он говорит: „Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предлогами и наконец такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения".

Лев Николаевич Толстой упрекал Шекспира в том, что у того язык всех действующих лиц в драмах одинаков.

Сам Толстой, наоборот, старался делать речь героев характерной: в „Войне и мире" подробно указаны особенности говора каждого действующего лица.

Сейчас увлекаются характерностью языка.

Очень часто характерность эта искусственна: она достигается просто введением большого количества местных слов и приемами, в роде как у Акакия Акакиевича.

Получается „Шинель" по-крестьянски.

Между тем, если здесь возможны какие-нибудь правила, то правило должно быть такое: избегайте в речах действующих лиц слов, которые они не могли говорить. Но не впихивайте в их речь местные слова, которые они м о г л и б ы сказать.

Сейчас увлекаются языком; вводят чрезвычайно много характерных слов.

И рабочие и крестьяне в романах и повестях начинают говорить настолько сложно, что уже не все поймешь.

Это ошибка.

Прежде всего не нужно имитировать чужой голос.

Я в Воронежском музее видел рукопись писателя Семенова, правленную Львом Николаевичем Толстым.

Лев Николаевич тщательно вычеркивал из Семенова „аж", „ну" и те якобы народные слова, которыми была пересыпана эта вещь.

Язык описаний

Первое время нужно бояться длинной фразы, длинного ряда придаточных предложений. Хорошо строить ясную фразу. И слова употреблять не для заполнения пространства, а для передачи предметов и действий. Слова нужно подбирать долго. И не книжно. То-есть, если, например, вы описываете какой-нибудь предмет, то нужно его описывать, изображать, а не называть так, чтобы этот предмет не мог быть подмененным другим предметом. Описывая, лучше всего представить себе предмет со всех сторон, а потом, приведя его в действие, конкретно характеризовать действие. Поэтому, если вы, например, изображаете несущуюся по воде моторную лодку, то прежде всего посмотрите сами, как она несется, какая волна перед носом, какая волна за кормой. Отрывается ли боковая струя от борта, как изменяется форма волны в зависимости от хода лодки. Как доходит волна до берега, как качнет она лодку на причале. Что испытывает сидящий на лодке. Как чувствуется скорость. Представьте себе все, а потом описывайте некоторые черты. Характерные, такие, которые говорили бы читателю больше, чем он знает сам и в которых он в то же время узнавал бы то, что раньше знал бессознательно.

Для точной передачи вещей важно иметь большой словарь, необходимо знать технические обозначения предметов и местные слова. Не для того, чтобы украшать ими свое произведение так, как на масленицу украшают лошадь бантами и лентами в гриве, а для того чтобы передавать ими точные значения вещей.

История литературного языка показывает нам значение технических языков и местных наречий в деле

создания общелитературного языка и в деле его освежения.

Нужно в то же время не перегружать ткани языка. Общий литературный язык — большое завоевание культуры. Он соединяет людей и имеет в себе, кроме того, целый ряд десятилетиями и столетиями созданных изобразительных средств. Изменяя литературный язык, нужно стараться не потерять его.

О литературном языке

Всякое производство нуждается в техническом языке. Почти невозможно изложить книжки по механике или по физике, не пользуясь специальными терминами; для изучения нужно с этой терминологией освоиться.

Литературный язык представляет определенное завоевание культуры; прежде всего он является языком, общим для разных губерний и разных городов.

Кроме того, это язык с довольно точным значением каждого понятия.

Технически он выше каждого отдельного языка определенного человека или определенной деревни. Он более разработан, чем эти языки. Конечно, нельзя действовать только этим языком, и литературный язык существует, все время обновляясь местным языком, языком других областей, жаргонными выражениями, иностранными понятиями и т. д. Но основу литературного языка нужно беречь и нарушать, но не разрушать, потому что самая красочность отдельных выражений, вся эта местная окраска разговора отдельных людей только и понятна на фоне, на основном цвете литературного языка.

О сказе и его сюжетном значении

Иногда все произведение как-будто рассказано введенным автором действующим лицом. Так, например, „Вечера на хуторе близ Диканьки“ написаны будто бы от лица пасечника. „Полуночники“ Лескова написаны как-будто бы со слов старухи-приживалки.

Повесть Зощенко „Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова“ рассказана каким-то демобилизованным солдатом царской армии.

Обычно такой рассказчик окрашивает язык произведения в своеобразный тон; вся вещь написана, так сказать, с его точки зрения.

Но это не всегда.

В рассказах Мопассана рассказчик обычно не изменяет тона произведения и только дает основание автору вводить какое-то своеобразное поверхностное отношение к рассказываемым вещам. Рассказчики позволяют ему не углубляться в события и не понимать их значения.

Иногда в начале произведения не упомянуто, что оно написано от лица какого-то героя, но тем не менее самый склад речи своеобразно окрашен, и видно присутствие рассказчика.

В таких вещах язык обычно своеобразный, полный неправильно употребленных слов, и самые слова комичны.

Современные писатели этим приемом широко пользуются, главным образом под влиянием Лескова. Современные теоретики называют такие произведения „сказовыми“. Привожу отрывок из такого рассказа, это — „Левша“ Лескова; подзаголовок такой: „Сказ о Тульском косом Левше и о стальной блохе“.

Приведу отрывочек. Содержание: Александр I осматривает английский завод. Платов хвастается всем русским.

„А государь его за рукав дернул и тихо сказал:

— Пожалуйста, не порть мне политики.

Тогда англичане позвали государя в самую последнюю кунсткамеру, где у них со всего света собраны минеральные камни и нимфозории, начиная с самой огромнейшей египетской керамиды до закожной блохи, которую глазами видеть невозможно, а угрызнение ее между кожей и телом.

Государь поехал.

Осмотрели керамиды и всякие чучелы и выходят вон, а Платов думает себе:

„Вот, слава богу, все благополучно—государь ничему не удивляется".

Но только пришли в самую последнюю комнату, а тут стоят их рабочие в тужурных жилетках и в фартуках и держат поднос, на котором ничего нет".

Все слова здесь употреблены неправильно. Пирамиды названы керамидами, из тужурок произошли тужурные жилетки и т. д. Для человека, знающего литературный язык и правильное употребление слов, сами слова этой вещи смешны, тем более, что ошибки в них не случайны, а вводят новое понимание вещи, другое ее осмысливание. Мы в обычном слове не чувствуем, откуда оно произошло; а когда в народе называют адмиралтейство — адмиротечеством, то мы чувствуем, что говорящий хочет осмыслить слово и связать его со словом „отечество".

Такие неверные толкования значения слов называются народной этимологией и служат признаком живости восприятия слов.

Но нужно помнить, что часто эти слова попадают в такую аудиторию, на такого читателя, который не

знает настоящего значения слов, и тогда ему просто не смешно.

Михаил Зощенко говорил мне, что до широкой публики, до широкого читателя доходят те его вещи, которые написаны самым простым способом и смешны не по словам, а по сюжету.

В хорошей сказовой вещи самый сказ есть сюжетный прием, который и служит оправданием сказа.

Возьмем хотя бы эту повесть о блохе. Содержание ее такое: англичане подарили Александру I стальную заводную блоху. Блоха эта могла танцовать. Николай I решил превзойти англичан и отдал блоху в Тулу к мастеру Левше. Тот ее подковал. Это был подвиг и в то же время техническая бессмыслица: блоха больше не танцовала. Это и представляет основное сюжетное построение вещи. Написана же вся вещь в страшно хвастливом стиле: русские хвалятся своей изобретательностью и кроют англичан, как хотят.

Техническая же бессмысленность дана вторым планом, замаскирована хвастливым тоном.

Рассказчик как-будто не понимает значения того, что он рассказывает; читатель сам догадывается о значении слов. Таким образом в хорошей сказовой вещи сказ — своеобразная окраска слов — является не средством украшения только словесного материала, но и определенным сюжетным приемом, вносящим иной смысл во все произведение.

★

V

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТИХЕ

О стихах и о том, почему их не стоит писать

Стихи пишут очень многие. Из грамотных людей редко кто избег этой повинности и почти каждый сложил несколько стихотворных строк.

Редакции все стихами завалены совершенно. Хороших, технически грамотных стихов присылается сотни.

Поэтов, умеющих писать и могущих быть напечатанными — тысячи, а потребителей на товар, который они производят, очень мало или почти нет.

Если вообще нужно предостерегать от слишком раннего превращения писания в профессию, то особенно резко нужно предупреждать поэтов.

Поэзией у нас сейчас прожить невозможно, потому что поэт не может быть гарантирован в том, что у него каждый месяц будут выходить стихи.

У таких поэтов, как Пушкин и Блок, бывали годы молчания, и если бы они жили только стихами, то они должны были бы или писать плохо или умереть с голоду.

Нужно предупредить начинающего писателя еще об одной опасности.

Сравнительно легко написать первую книгу.

Первую книгу пишем не умением, а тем запасом знаний событий, которые есть у каждого человека, и особенно у человека, пережившего революцию.

Вторая — третья книга пишется гораздо тяжелее, гораздо труднее, чем первая, тем более, что в первой книге мы расточительны.

Мы тратим материал, засовываем его всюду, не жалеем себя; на вторую книгу простого житейского материала уже меньше, а опыта, умения брать новые вещи, техники еще мало.

И вторая—третья книга молодого писателя обычно дает разочарование.

У нас благодаря целому ряду культурных условий не очень внимательны к молодому писателю. Сначала его страшно хвалят, тащат на первое место, ждут от него, что он завтра будет Толстым; за вторую книгу его ругают так, как-будто он в первой книге взял деньги в долг и сейчас не отдает.

И нужно уметь выдержать этот перерыв в похвалах.

Нужно уметь продолжать работать уже тогда, когда спал первый успех, при этом знать, что не вторая и первая, а может быть, третья книга писателя для него решающая.

Что такое стих

В разных руководствах для молодых писателей подробно рассказывается о том, какие бывают стихи; говорится, что существуют ямбы и хореи и что эти ямбы и хореи отличаются друг от друга местом ударения и что, значит, русский стих состоит из слов, которые расставлены так, что ударения в них чередуются правильным образом.

Если с этой точки зрения вы потом подойдете к современным русским стихам, то вы увидите, что они написаны не так.

Что такое стих?

Стих противопоставляется прозе тем, что в стихах существует определенное задание, определенная система, способ расположения слов, которые потом повторяются много раз.

Таким образом сравнительно с прозаической речью в стихотворную речь вводится еще одно начало—ритмическое.

Но реальный стих обычной строки почти никогда не выполняет задания. Содержит в себе какие-то уклонения от задания.

Кроме того, строчка состоит не из слогов, а из слов, и слова эти образуют предложения, а смысл предложений изменяет интонацию стихотворения, и слово в зависимости от его смысла разно весит.

Таким образом стихотворная ямбическая, хореическая или дактилическая строка в природе, в стихах в чистом виде не существует, она только пытается осуществить в живом языке материал.

Истинное содержание стихотворной строчки, истинная ее форма и состоит в борьбе между первоначальным ритмическим заданием и живой сущностью вот данной стихотворной строчки.

Кроме того, только в написании все слоги в слове одинаково сильны, одинаково существуют.

В живой речи, особенно в речи русской, конечные слоги, особенно в словах, попадающихся после ударения, почти не выговариваются и существуют они только на бумаге.

Русский пушкинский стих был стихом так называемым силлабо-тоническим, т. е. в нем принимались во внимание и счет слогов и счет ударений. Пушкинская строка в написании не равна той же строке, если она была бы произнесена в живой речи. Например: „сини" и „синий" в написании разные слова, а в живой речи — то же самое. Таким образом пушкинский силлабо-тонический стих представлял как бы некоторое насилие над языком, как известное насилие над толпой представляет собой военный строй.

Но всякая система ритма, всякая стихотворная система сама по себе уже заключает систему насилия, систему отбора.

Окончательно русский стих изменился в наше время, в частности сильно изменили его Хлебников и Маяковский. Современный русский стих уже ведет счет только ударных слогов, а между ударными слогами каждая ритмическая единица, каждая, так сказать, строка заключает между ударениями произвольное количество неударных слогов. В современной системе стиха неравноправность ударных и неударных слогов в русском языке нашла себе полное выражение.

Одновременно существует и старый стих, существует по наследству, по традиции, из уважения к старым авторам, и писатели пишут и считают слоги, при чем считают не только реально существующие слоги, но и те места, где они должны быть, если бы живая речь равнялась письменной.

С точки зрения старой ритмики, старых учебников стихосложения новые стихи написаны неправильно.

Правила же нового стихосложения еще мало выработаны и учиться им нужно на стихах.

Наоборот, правила старых стихосложений осознаны так, как они никогда не были раньше осознаны; они нам совершенно понятны, им можно выучиться: поэтому у нас много хороших стихотворных техников.

Стихи, которые тем не менее мало популярны и имеют мало общего с жизнью.

Многие современные писатели и поэты настолько традиционны, настолько привержены старому, что в самом ходе фразы, в самой манере расставлять слова повторяют старых писателей, только изменяя значения слов, поэтому стихи их являются не вновь написанными, а подстрочниками к чужим стихам.

Писать такие подстрочники можно научиться, но не нужно.

Я в своей книжке не ставлю себе цели увеличить число поэтов такого рода и поэтому рецептов не сообщаю.

Организация звуков в стихе

Организация слова в стихе не исчерпывается тем, что ударения идут в определенном порядке; кроме того, очень часто в стихах бывает организован самый характер звуков.

В прозаической речи мы относимся к звукам, только как к средству передавать мысли; замечено однако, что есть такие расположения звуков, которые трудны для выговаривания.

Неудобно, например, когда во фразе скапливаются почти одинаковые слоги.

На этом основаны скороговорки, т. е. такие фразы, слова в которых так подобраны, что произнести их быстро трудно. Например: „Турка курит трубку".

В прозаической речи такие слова и такие фразы избегаются, они трудны и как-будто вымирают. Поэтому, например, замечено, что если в одном слове соединяются два „р" или два „л", то со временем одно из „р" переходит в „л". Нынешний наш февраль произошел от латинского слова februarus; значит, в нем было два „р".

Во всем древне-индусском языке имеется только одно слово, имеющее два „р".

В поэтическом языке стечение одинаковых звуков не избегается.

Это замечено уже в пословицах; возьмите, например, пословицу „Сила солому ломит", и вы увидите, что вся фраза состоит как-будто из двух слогов, слегка изменяемых.

В стихах очень часто поэты добиваются того, что строка или строфа оказывается основанной на нескольких повторяющихся звуках.

Например, разберитесь, из каких звуков состоит строка Пушкина:

Редеет облаков летучая гряда.

Или разберите выражение из другого стихотворения Пушкина:

Красуйся, град Петра, и стой
непобедимо, как Россия.

Это явление организации звуков называется словесной инструментовкой. Она делается иногда поэтами бессознательно, некоторые же писатели сознательно проводят ее, как определенный закон, как определенное средство воздействия на читателя.

Частным случаем такой инструментовки является рифма. Рифмой называются созвучные концы строк.

Рифма

Рифма может быть не точная, при чем нужно, определяя точность рифмы, иметь в виду не то, как слово пишется, а как слово произносится. В последнее время у Маяковского, например, многие рифмы основаны на том, что рифмуют составные слова, например, рифмуются „пролетки“ и „все-таки“.

Считается плохой так называемая отглагольная рифма, например, „любил“—„забыл“.

Плохими считаются также банальные рифмы, например, „любовь“—„кровь“, „свобода“—„народа“.

Почему не хорошо пользоваться банальными или отглагольными рифмами? Дело, вероятно, в том, что звуковая сторона произведения не висит в воздухе и связана тесно со всем произведением. Когда мы читаем рифму, то вспоминаем предыдущую строку стихотворения, рифма нас возвращает обратно, рифма как-будто бы вызывает воспоминание о предыдущей строчке. Если же мы будем рифмовать слова совершенно одинаковые, например, слово „человек“ со словом „человек“ или слово „свобода“ со словом „свобода“, то не будет этого возвращения, потому что мы получим не вторичное восприятие, а то же слово, которое мы уже имели.

Банальные же рифмы нехороши тем, что они не заставляют нас вернуться; рифмуемые слова появляются ожиданно, не связаны строкой.

У нас нет ощущения, что вся строка подтянется к другой строке рифмой, а мы просто сидим и подсчитываем, как льготные талоны на трамвайные билеты.

Нехороши глагольные рифмы тем, что они рифмуются теми своими частями, которые характеризуют их грамматическую сущность, характеризуют положение глагола в предложении и отношение к другим словам, а не сущность.

Глагольная рифма тоже не дает нам возвращения.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Последний совет

Как можно чаще прочитывайте то, что вы пишете.

Вы внесли в произведение какую-нибудь новую деталь, вы обогатили язык или развернули описание или вставили какую-нибудь техническую подробность вещи, прочитайте теперь всю вещь с начала до конца и посмотрите: из прежде написанного материала и нового куска не получилось ли какой-нибудь неувязки? Если не получилось неувязок, то не обогатилась ли вещь, не дал ли новый материал вам возможности заново осмыслить все произведение. Лучше всего думается тогда, когда работаешь; когда начинаешь ставить материал рядом с материалом, то появляются новые мысли, новые возможности, которые нельзя было предусмотреть в предварительном плане.

Отдельные части произведения не нужно представлять себе изолированными, потому что, работая над ними, вы работаете над всем произведением.

Но не нужно просто подгонять одно к другому и ужимать материал, думая, что иначе детали будут противоречить характеру целого.

Нужно посмотреть, как противоречат, и наоборот, не оказалась ли вещь умнее вас.

Это вовсе не работа на случайность, это работа на материал, потому что, начиная свои вещи, писатель не может осмыслить все возможности.

Очень часто у самых крупных писателей в результате работы над вещью получаются положения гораздо более богатые, сложные и нужные, чем те, что были задуманы вначале.

Вот почему мы можем в результате читать писателей прошлого времени. Они писали не только то, что хотели писать, но и то, что их заставил написать материал.

★

СОДЕРЖАНИЕ